1

Depuis les peintures pariétales, l'artiste se mesure à plus grand que lui : avec des poils d'animaux, de la terre broyée mélangée à sa salive, son sang peut-être, de la suie, de la craie, du charbon, de l'eau et autres moyens pitoyables bricolés avec des rebuts, il défie le cosmos, tutoie les dieux, insulte la mort, célèbre l'énergie, prie devant le ventre des femmes et tente de comprendre le mouvement des astres. Des mains négatives, des bisons transpercés par une lance, des animaux copulant avec des hommes, des signes cabalistiques – traits, ronds, points, lignes, carrés, losanges, zigzags –, des troupeaux de chevaux encore bruissants de galops ancestraux, rien n'a changé : le peintre et la peinture durent, contre vents et marées, et proposent toujours de percer le mystère du réel par sa figuration.

Représenter pour contenir, tenir dans sa main, mettre sous le regard du spectateur l'im-

mensité du monde réduite à sa trace, stylisée, ramenée à quelques images douées soudain d'un pouvoir d'incantation et d'enchantement, voilà l'objectif commun à l'artiste anonyme des cavernes et à celui des mégapoles post-modernes. On peint pour envoûter : soi, les autres, le monde, on peint en chamane qui invoque les esprits, appelle les forces de la nature, les solaires et les nocturnes de la même manière, afin de parvenir à l'épicentre de ce qui, depuis toujours, se refuse, se rebelle, fuit, évite l'immobilisation. Zeuxis, passant par-là, raconte de manière emblématique une histoire devenue légende à force d'usage et d'usure : ses raisins peints abusent les oiseaux. Summum de l'art, ils soumettent le réel à son image pour le capter, l'enfermer comme lesdits oiseaux pourraient l'être en une cage où le monde tournerait à la manière d'un manège désordonné. Tromper son monde, présenter un artifice et réussir à le faire passer pour un fragment réellement détaché du monde, voici ce que j'appelle le principe de Zeuxis…

Les tenants de cette école connaissent un seul objet : le Réel, lui et rien d'autre. Sa singularité, son unicité, sa forme simple, bien que mystérieuse, obsèdent sa conscience et mobilisent son énergie.

Paradoxalement, ils veulent l'approcher par le contour, l'appréhender en s'en éloignant, le saisir en évitant de le toucher. De biais, en travers, par la ruse. Comment ? En jouant avec une illusion d'optique qui vend le faux réel pour du vrai, popose l'ombre pour la proie et donne au monde sa consistance par sa seule figuration. La réalité de la peinture comme voie d'accès au réel tout court, voilà la méthode de Zeuxis – elle suppose, bien sûr, une ruse de la raison picturale…

2

Cosa mentale, écrivait Léonard dans ses *Carnets*. Certes, mais comment la peinture peut-elle être une chose mentale ? Justement grâce à ce principe de Zeuxis, qui suppose une relation d'aller-retour entre le réel et sa figure, entre la matière du monde et le matériau de la peinture, l'idée et la réalité. Dans le cerveau de l'artiste, mais aussi comme tromperie devenue vérité, dans la physiologie du créateur qui porte ce talent de magicien, mais également dans la texture épiphanique de la fiction, la chose s'avère indéfectiblement mentale.

En fabriquant des icônes, l'artiste entretient un rapport au sacré. Moins aux dieux, au divin,

à l'esprit absolu, aux idées et autres billevesées d'idéalistes qu'au sacré qui, lui, peut être païen, quotidien, enraciné dans la vie de tous les jours, mélangé à la chair du vivant – du grain de poussière à l'agencement des planètes, du souffle de la brise à la musique des sphères. Le peintre fabrique de l'éternité avec du temps, il crée l'immobilité en arrêtant la course des choses écrasées, aplaties, aplanies à la surface d'une toile tendue sur un châssis. Jouer avec le temps, à la manière de l'enfant croisé par Héraclite, apparente l'homme des pinceaux au démiurge que l'innocent regarde bouche bée.

Une fois son travail de dompteur de durée effectué, le peintre peut décliner la *cosa mentale* sur d'autres tons. Par exemple avec la production d'une iconostase à même d'édifier, d'introduire et de conduire à une sagesse. En l'occurrence, en ce qui concerne Veličković, à une sagesse tragique. Le réel brossé, dessiné, peint, quintessencie le monde à l'aide d'images utiles pour susciter la réflexion et la méditation.

Ce qui apparaît dans le cadre d'une figuration picturale offre un genre d'image pieuse, toujours athée et païenne, certes, mais pieuse à la manière du fétiche des prêtres vaudous et des amulettes panthéistes. Le peintre crée de toutes

pièces ces fétiches transformés par la révolution industrielle en marchandises. *Cosa venale*…

3

De la peinture philosophique, donc. Car elle existe exactement comme on peut parler d'une peinture religieuse. Loin de la toile décorative destinée au salon bourgeois où elle sert à la distinction de classe, elle invite à penser devant quoi, habituellement, on ne pense pas. Et il en va de la peinture comme des philosophies : certaines décorent, d'autres forcent à l'intelligence. Les unes ornent, les autres interrogent. D'un côté l'agrément, de l'autre le questionnement. En la matière, l'abstraction s'épuise plus facilement que la figuration : les fausses valeurs (philosophiques et picturales) tablent sur le culte du signifiant toujours utile pour dissimuler le forfait d'une absence de signifié.

L'absence de contenu, mais sous l'apparence d'une profondeur fictive qui masque un vide abyssal ; la montée en épingle d'un discours qui prend le pas sur l'œuvre ; le parasitage de l'effet sensuel par l'intercalaire d'un mode d'emploi à défaut de quoi le sens manque ; l'art pour l'art ; l'esthétisme et ses dévotions de religion décadente ; la logorrhée générée par le sup-